# 莎士比亚的变形：从剧本到演出[1]

张隆溪

## The Metamorphosis of Shakespeare: From Text to Performance

*by Zhang Longxi*

A basic controversy is implicit in the plainly factual statement that Shakespeare wrote for the stage. His text can be regarded either as dramatic poetry with independent literary value or as the "seed of play" which grows into full splendor only in actual performance. The nineteenth century romantic apotheosis of Shakespeare led to the divorce of his text from performance and to the view that his works were unsuitable for stage representation. Actors and producers in other periods have been more

[1]本文系作者参加第十届国际比较文学会议提交的论文。原文为英文，由作者本人译成中文。

free in their interpretations, causing a metamorphosis in their attempts to "improve" him. When Shakespeare's plays are performed in China, such a metamorphosis may be more complicated, with some distorting factors derived from the conventions of a totally different culture. The author suggests that the emphasis on explicitly didactic purposes and on neat, morally defined characters are two main obstacles to the understanding of Shakespeare in China, and calls for a more flexible attitude towards the multi-dimensional nature of Shakespearean characterization through a discussion of the 1980 production of The Merchant of Venice in Beijing.

作为文学的戏剧和作为表演艺术的戏剧从来不是那么和谐一致。亚里士多德在《诗学》第六章讨论构成悲剧的六种成分时曾说："我们可以肯定，悲剧的力量甚至不靠表演和演员，也可以打动人"，这句话似乎肯定诗与表演可以分道扬镳，而且明显地抬高诗的地位，贬抑表演的作用。诗人和剧作家当然乐于听到这样的意见，但另一种强调活的舞台戏剧重要性的倾向也总是存在的。例如保罗·怀斯就提出显然与亚里士多德正相反对的看法："写好的剧只是一个脚本，一个故事，虽然有实际的时间长度，却缺乏实际行动的力量和形体。"①

①保罗·怀斯(Paul Weiss),《九种基本艺术》(Nine Basic Arts),南伊利诺斯大学出版社1961年版,第184页。

如果我们说莎士比亚为舞台而写作，这简简单单叙述事实的一句话就已经暗含了上述那一矛盾的两个方面。我们可以把莎士比亚的剧本视为戏剧诗，它那细致微妙的诗意和文学价值在实际表演中大概是难于体味和鉴赏的，我们也可以把它当做戏剧演出的基础，它那戏剧情节的力量只有在表演中才可能充分发挥，也只有表演才可能使它活在广大观众之中。十九世纪的浪漫主义批评家们总喜欢把莎士比亚看得好似行空的天马，把他从伊丽莎白时代的历史环境里孤立出来，使他不仅超越普通的舞台，而且象马修·阿诺德（Matthew Arnold）在一首著名的十四行诗里所写的那样，超越了整个人类世界。歌德在1825年说，莎士比亚“绝不是戏剧诗人，他从不考虑舞台，对于他的伟大心灵说来，舞台太狭小了，甚至这整个可见的世界在他也太狭小了。”①经过查理·兰姆和布拉德雷的发挥，这种看法更广为人知，他们宣称莎士比亚的伟大作品并不适宜舞台表演，几乎要把所有莎剧从活的舞台戏剧中抽出去。

与此同时，莎士比亚的戏剧几百年来当然一直在演出。各时代的演员和导演往往采取一种职业的自由态度，删节、窜改或重新组织某些片断，有时候使莎士比亚显得具有他们那个时代的癖性，而非如人称赞他那样，是“他自己时代的灵魂”。现代名导演彼得·布鲁克（Peter Brook）导演的《李尔王》在杨·柯特（Jan Kott）著作的影响下，把李尔用贝克特（Samuel Beckett）那种荒诞派戏剧的衣衫装扮起来，不过是无数现代时髦演法中的一种。这类演出与其说表露出莎士比亚的天才，不如说更多表露出演员或导演的天才。这样演的动机很可能是决心不惜一切代价获取“独创性”，可是在中国演出莎士比亚戏

①爱克曼（Eckermann），《歌德谈话录》（Gespräche mit Goethe），魏玛1918年版，第142页。此处所记为1825年12月25日谈话。

剧，演员和导演的文化背景与西方传统文化全然不同，情况就比较复杂，这当中某些导致变形的因素实际上是不同文化传统的某些戏剧程式产生出来的。

首先是翻译问题。莎剧的中文翻译大多数是散文，这就很难保留原文无韵体诗的节奏和音调，而原诗丰富的意象和含义用白话自由体诗来译又极难表现得简洁隽永。1978年出版的中文《莎士比亚全集》尽管是一大成就，却也还不是无懈可击。它更宜于各人捧书讽诵，却不那么切合舞台演出的实际需要。随着近年来莎剧在中国舞台上重新出现，大家更感到需要适于舞台演出的译本。在这方面很有意义的是北京人艺1981年上演的《请君入瓮》，此剧由托比·罗伯逊导演，采用英若诚的新译本，译者本人是一位很有经验的演员，所以他非常清楚"保持原剧的节奏、速度、顿挫、起伏，对于一个为演出提供的本子是多么重要。"①英若诚的译本为了流畅和吸引观众，采用了不少成语俗语，而在译文中如何适当运用中文成语和俗语，如何在过份欧化和过份通俗化之间取得恰到好处的平衡，这一类问题仍然有待解决。只有圆满解决这类问题，我们才会有既可作为上品的诗来诵读、又可适用于舞台演出的更好译本。

说来有趣，中国人知道莎士比亚，最先不是直接从莎剧，而是通过查理和玛丽·兰姆兄妹的《莎氏乐府本事》。这本书在本世纪初有典雅的文言译本，为中国舞台上早期的莎剧改编本提供了依据。早在1914年，《威尼斯商人》就有改编本上演，剧名叫《女律师》，又名《肉券》，这或许要看你认为剧中两个主要角色哪一个更突出：是那位聪明伶俐的鲍西娅小

①英若诚《〈请君入瓮〉译后记》，见《外国文学》1981年第七期第38页。

姐，还是那个报复心切的犹太人夏洛克。《罗密欧与朱丽叶》曾被改编成京剧，演出十分成功。最近更有改编为京剧的《奥瑟罗》在北京上演。《麦克白》也曾有改编本，在袁世凯复辟帝制的时候，改编此剧是为讽刺这个窃国大盗的政治目的服务的。这些改编本有许多不仅改变原剧的剧名，而且变换剧中人姓名，按中国传统戏曲的程式重写戏文，甚至把它变成一个中国的故事，所以莎剧的本来面目几乎无可辨认了。可是，中国戏曲的某些传统程式实际上和英国伊丽莎白时代的戏剧程式十分相似：如简单的道具和布景，人物下场前念的几句韵白，常用的独白和旁白等等——所有这些在中国各地方戏曲里都是常用的，对于在中国舞台上成功地上演莎剧改编本也许起过积极作用。另一方面，中国戏曲明显的道德目的和塑造人物时高度程式化的表演手法，总之，那种典型的东方文明的精神又与莎士比亚戏剧迥然不同。中国戏曲的唱腔是固定的，演员的动作不仅有一定套数，而且往往根据所扮角色的类型画上脸谱：如红脸表示忠诚、白脸表示奸诈，等等。这种简单粗糙的象征手法不仅大大影响中国戏曲的表演模式，而且影响到中国观众的接受模式，使大家习惯于把全部剧中人物分为好人和坏人两类。这种简化模式与莎士比亚刻画人物那种多角度的手法无异南辕北辙，对于在中国理解莎士比亚作品不免造成一些障碍。

1980年北京上演《威尼斯商人》时关于夏洛克形象的一场争论就很能说明这一点。导演把这个剧处理成“抒情喜剧”，对原剧本作了一些大胆删改，把原文中犹太人夏洛克与威尼斯基督徒之间十分明显的民族和宗教矛盾删除得干干净净。莎士比亚笔下的夏洛克尽管从不同角度可以作出不同解释，但他的形象具有两面性这一点是难以否认的，他作为被歧视的犹太人

仇恨安东尼奥正是他形象中十分重要的一面，也是构成一磅肉契约这一重要情节的基础。犹太人与基督徒之间的矛盾在原剧中是戏剧冲突的基础，因此是艺术品中的有机成分，不是可有可无的附加成分，删除剧本中这一矛盾，夏洛克的形象就失去他作为在威尼斯基督徒社会中被孤立和受歧视的犹太人这个方面，变得仅仅是贪婪、残忍而报复心切的放债人。这种简单化的处理引起了普遍的异议。大家感到成问题的是：这样删改莎剧原文之后，剧中人物显得好象我们在中国旧戏里常见的那种画了脸谱的固定类型式人物，这样就歪曲了莎剧的本来面目。我们并不反对解释。事实上，每个导演都必然对剧本作出自己的解释，每个批评家也是这样，但谁也没有权利把改变了的剧本拿出来，说这就是真的莎士比亚。每一代人都有自己对莎剧的理解，但属于那一代人的东西不可能代替莎士比亚时代历史的真实。每个民族都有自己的戏剧传统，但那个传统中特有的成分不应当成为死的规范，不应当把莎士比亚左砍右削来适合这套规范。因为导演和演员的任务不仅应当表现莎剧的原貌，而且要用莎士比亚的艺术来丰富自己的文化传统。如果说中国传统戏曲一般给观众以善恶分明的人物，那么使观众接受较复杂的莎士比亚化的人物，也正是在中国舞台上演出莎剧的重要目的之一。

莎士比亚在中国享有很高声望。我们现在有了中文版的莎士比亚全集，甚至有年轻藏族演员用藏语演出的《罗密欧与朱丽叶》。莎剧在中国舞台上演出越多，剧本和表演之间的矛盾就会越明显，而成功地解决这个矛盾将关系到莎剧的成功演出和丰富我国戏剧传统等一系列问题。这个矛盾当然会长期存在，但也并不难解决。在这方面，一位名演员、名导演又兼戏剧家的英国人哈利·格兰维尔—巴克说过的一段话，很可以

供我们参考："一位导演完全可以把这样一句话钉在他办公室的墙上：尽可能用莎士比亚的手法去获取莎士比亚的效果，因为说实话，这样做更高明。但要获取的是莎士比亚的效果，至于如何去发现这些效果，那就是你的事了。"①

比较文学术语解释

## 接 受 者

一个作家通过阅读、旅行等接触外国文学，受其影响，在自己进行文学创作时或借用，或模仿外国文学中的某些因素如思想、主题、题材、艺术手法等，由此"受益"于外国文学。在比较文学中，这种作家被称作"接受者"。我国现代文学中就曾有许多作家是这种"接受者"。如瞿秋白、茅盾，两人都是从翻译开始文学道路的，并且都大量翻译过托尔斯泰的作品。前者通过对托尔斯泰作品的翻译及访问托尔斯泰的故乡，接受其"撕破一切假面"的清醒的现实主义和深刻的心理分析，写了《饿乡纪程》、《赤都心史》等作品。后者曾受到自然主义的影响，可是"试作小说的时候，却更近于托尔斯泰"（茅盾语）。其代表作《子夜》明显受到左拉《金钱》的影响，即可从《子夜》的主要人物身上看到《金钱》的一些人物的特点。同时，作者不仅借鉴了托尔斯泰的先列提纲后写作的工作方法，而且在艺术构思、人物心理刻划上，受到了托尔斯泰更深刻的影响。这种接受者的研究在比较文学中被称为"渊源学"（Crenologie），主要研究文学作品的主题、人物、风格、情节等的来源。

（张建明）

①哈利·格兰维尔—巴克（Harley Granville-Barker），《莎士比亚作品序》（Prefaces to Shakespeare），普林斯顿1947年版，第一卷第22—23页。